



**HAL**  
open science

# Entre ciel et terre : l'expérience de l'imposture dans la poésie d'Elise Cowen

Marie-Apolline Joulié

## ► To cite this version:

Marie-Apolline Joulié. Entre ciel et terre : l'expérience de l'imposture dans la poésie d'Elise Cowen. Postures, critique littéraire, 2024, 40. <hal-04995871>

**HAL Id: hal-04995871**

**<https://hal.science/hal-04995871v1>**

Submitted on 18 Mar 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## **Entre ciel et terre : l'expérience de l'imposture dans la poésie d'Elise Cowen**

Marie-Apoline Joulé

**Pour citer cet article :**

Joulé, Marie-Apoline. 2024. « Entre ciel et terre : l'expérience de l'imposture dans la poésie d'Elise Cowen », *Postures*, Dossier « Impostures », n° 40, En ligne < <https://revuepostures.uqam.ca/?p=9534> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## Entre ciel et terre : l'expérience de l'imposture dans la poésie d'Elise Cowen

Marie-Apoline Joulié

I'd show her the stories I was writing, but she'd never show me her poems. « I'm a *mediocre* », she told me, pronouncing the word in an odd hollow French way<sup>1</sup>.

Joyce Johnson, *The Rolling Stone Book of the Beats*

Elise Cowen (1933-1962) n'a presque pas été lue de son vivant, ses manuscrits ayant été brûlés dans leur quasi-totalité par sa famille après son suicide. Elle réapparaît depuis peu dans le paysage littéraire anglo-saxon à mesure que se poursuivent les recherches sur les figures oubliées des avant-gardes artistiques étatsuniennes. Son histoire tragique fascine; l'anthologie des femmes-poètes de la Beat Generation dirigée par Brenda Knight fait d'elle un personnage emblématique en lui consacrant un chapitre intitulé « *Beat Alice* » au miroir de sa présence discrète et mélancolique, systématiquement passée sous silence dans les biographies des figures canoniques de la Beat Generation<sup>2</sup>. En ce qui concerne sa pratique d'écriture, celle-ci est demeurée secrète, puisque Cowen est plus célèbre pour avoir dactylographié le « Kaddish » de son ancien compagnon Allen Ginsberg que pour ses propres textes. Ceux-ci furent publiés après sa mort dans des revues comme *Things* ou *Fuck You, A Magazine of the Arts*, entre 1964 et 1966 avec le concours de ses amis. Les choix éditoriaux qui ont été faits ne sont donc pas les siens, mais ceux de ses proches. En 2014, une édition de l'unique

---

<sup>1</sup> Johnson, Joyce 1999, 44. « Beat Queens: Women in Flux ». Dans *The Rolling Stone book and the beats: the beat generation and American culture* sous la direction de Holly George-Warren, 40-49. New York : Hyperion.

<sup>2</sup> La contribution d'Elise Cowen à la Beat Generation est très souvent ramenée à son suicide qui marqua profondément ses ami·e·s. C'est là un aspect que la critique universitaire n'a cessé de reprendre comme dans l'anthologie de Knight : « *brilliant poet and girlfriend of Allen Ginsberg, who jumped out a window in a tragic suicide* » (1996, 4<sup>e</sup> de couverture).

carnet préservé par son ami Leo Skir est publiée chez Ahsahta Press avec un appareil critique de Tony Trigilio, qui vise à rendre compte de l'importance de cette autrice parmi les membres de la Beat Generation. Ces poèmes et fragments n'étaient peut-être pas destinés à voir le jour ou du moins n'auront jamais été retravaillés en ce sens. Les écrits de Cowen compilés dans cet ouvrage révèlent une écriture de l'intime ponctuée d'expérimentations stylistiques, dont l'un des aspects les plus saisissants réside dans ce qui s'apparente à une poétique de l'humilité – celle d'une identité fuyante, d'un moi qui cherche à se dire et qui souvent se dévalorise, reflétant ainsi la place discrète de son autrice dans les milieux littéraires de l'époque. En effet, la poésie de Cowen défait les attentes traditionnelles vis-à-vis de l'éthos d'avant-garde, au point que l'on peut y déceler, anachroniquement, un phénomène de l'imposteur·e tel qu'il est défini par la psychologue Pauline Clance<sup>3</sup> – terme largement répandu depuis dans sa forme « syndrome de l'imposteur·e » – et dont il conviendra d'étudier les manifestations littéraires sans toutefois ancrer notre analyse sur un fondement psychologique. Au contraire, il s'agira de voir en quoi cette poétique de l'imposture à l'œuvre chez Cowen est à inscrire dans une histoire matérialiste de la Beat Generation, en particulier de ses poétesses minorisées<sup>4</sup>. Certains de ses textes les plus emblématiques ont d'ailleurs pour objet le symbole du cafard auquel le sujet lyrique s'identifie profondément. La poésie de Cowen déploie alors tout un jeu autour de ce paradigme de l'imposture, qui se donne avant tout dans la négation, voire l'oubli de soi.

### **De l'oubli à l'imposture**

Dans sa petite phénoménologie de l'imposture, Nathalie Kremer définit l'imposteur·e comme « sans nom » (2016, § 25), laissant penser à l'ironie dont Cowen faisait preuve vis-à-vis de son

---

<sup>3</sup> Ce phénomène renvoie à un sentiment d'insécurité et de doute sur sa propre légitimité dans une société qui valorise la performance et la concurrence, particulièrement au travail. Pour Elise Cowen il est question de sa place parmi les écrivain·e·s de la Beat Generation et de sa légitimité en tant que poétesse, d'autant plus qu'elle ne fut jamais publiée de son vivant.

<sup>4</sup> Celles-ci ont récemment été éditées en France dans une anthologie de poèmes aux éditions Bruno Doucey, parue en 2018.

deuxième prénom « Nada », lequel signifie « rien » en espagnol (Johnson 2021, 88-89). Si l'imposture d'Elise Cowen se donne dans l'oubli de soi – construit poétiquement – elle semble aussi s'inscrire dans un jeu de tromperie par la constitution d'une identité illusoire, d'un sujet lyrique changeant. Les modalités de ce « Je est une autre » dans la poésie de Cowen sont multiples. Cela renvoie une fois encore aux propos de Nathalie Kremer lorsqu'elle mentionne « l'impossible reconnaissance » du « vrai visage » de l'imposteur-e comme peuvent en témoigner ses références au visage originel bouddhique, prolongeant ainsi la tradition poétique de la Beat Generation qui s'est fascinée pour la spiritualité orientale où prime le motif de l'illusion<sup>5</sup>. De même, le « je » de Cowen prend une dimension impersonnelle lorsqu'elle emploie la formule biblique « I AM THAT I AM<sup>6</sup> » (Cowen et Trigilio 2014, 19), brouillant ainsi sa singularité propre jusqu'à n'être que le réceptacle d'une parole divine. Mais ce n'est pas là l'unique modalité de l'écriture de l'intime chez Cowen. À côté de cette identité illusoire, le moi lyrique en vient aussi à s'effacer entièrement, s'en allant rejoindre la colonie de cafards qui pullule dans son appartement miteux, dans la continuité de sa poétique de l'humilité.

L'oubli de soi chez Cowen recoupe la question de l'exclusion des figures féminines d'un mouvement littéraire qui revendique être une sorte de *boys' club* – « a brotherhood of male friendship and love » (Breines 2001, 144). Ces « personnages secondaires » que raconte l'autrice Beat Joyce Johnson dans ses mémoires permettent d'envisager le phénomène de l'imposteur-e dans son lien avec la notion de genre. Ainsi, le traitement poétique de l'imposture reflète les rapports genrés dans la création littéraire, dont Cowen est un exemple tout à fait singulier : elle incarne le paradoxe d'une figure féminine oubliée pourtant érigée comme parangon de cette génération battue et perçue comme une sorte de victime de l'histoire d'après ses anciens compagnons. C'est le cas dans le roman

---

<sup>5</sup> « Quel était ton visage avant la naissance de tes parents » est une des traductions possibles d'un kōan zen (chan en Chinois) de la tradition rinzai sur le visage originel. Il s'agit du kōan n°23 de *La Passe sans porte* (Hui kai et Despeux 2014, 33).

<sup>6</sup> Cette phrase fait référence à l'épisode biblique du buisson ardent (Exode 3:14) où Dieu se révèle à Moïse en ces termes : אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה (« Je suis celui qui suis », ou « Je suis celui qui est » selon les traductions).

autobiographique *Sheeper* d'Irving Rosenthal qui fait aussi la mention des témoignages de Leo Skir et Herbert Huncke (Cowen et Trigilio 2014, xiv). On peut aussi évoquer les tombeaux poétiques qui lui sont adressés par Allen Ginsberg dans ses *Journaux indiens*, Joyce Johnson dans *Personnages secondaires* et Janine Pommy Vega dans son recueil *Mad Dogs of Trieste*. Là où les poèmes que lui adressent Johnson et Pommy Vega semblent véritablement célébrer leur amitié<sup>7</sup>, le texte de Ginsberg fait d'elle une présence fantomatique qui hante son esprit :

– Who am I in bed  
with my eyes closed, so familiar  
from before – like the Ghost of Elise  
running in panic under Bellevue  
Gothic arches and dragged forth  
into the daylight by her family  
the Police – What was she  
pointing at in the Hudson River at night,  
the voices only she could hear  
– and now she is only this ghost  
fleeing in the dark halls of my  
vast head with its eyelids curtailed-  
to.<sup>8</sup>

Ce passage est issu de l'entrée du 28 juillet 1962 qui consiste en un long poème au sein duquel Cowen occupe une place mineure et demeure particulièrement essentialisée dans sa folie au point d'incarner un élément central du cauchemar de Ginsberg. C'est là en effet l'une des modalités récurrentes du discours porté sur elle et qui caractérise sa présence comme discrète et oubliée. Par conséquent, l'éthos que Cowen se construit détonne particulièrement avec la posture revendicative des écrivains de la Beat Generation et de l'avant-garde en général. D'où l'intérêt d'envisager l'imposture d'abord comme négation de la posture, voire comme rejet du statut de poétesse, puis comme geste de subversion dans la mesure où elle semble aussi parodier cet éthos. Cowen ne prétend

---

<sup>7</sup> Ces poèmes sont en partie construits autour d'éléments du quotidien – notamment les nouilles chop suey dans celui de Joyce Johnson et un voyage en bus pour Janine Pommy Vega – qui sont une manière de symboliser leur amitié, voire leur sororité.

<sup>8</sup> Allen Ginsberg, *Indian journals : March 1962 - May 1963* (New York : Grove press, 1996), p. 47.

en effet jamais être vraiment écrivaine, et encore moins faire table rase des traditions littéraires passées. De l'affirmation de la rupture à la rupture de l'affirmation, le « je » de Cowen est celui d'une figure allégorique de l'oppression, d'une femme marginale que le cafard symbolise à son paroxysme. Identité vide, mais identité fluide, c'est surtout un mouvement dialectique qui s'opère dans cette écriture. Du doute de soi découle l'affirmation d'une toute-puissance dans l'extase mystique qui sont autant de thèmes qui infusent l'œuvre de Cowen : les dualités fondamentales du vide et du trop-plein, de la matière et de l'esprit, jusqu'à l'imposture par la métaphore où l'on passe de la négation totale de soi à la transfiguration en un réceptacle de la parole et du corps divins.

Il s'agira donc de voir comment se déploie cette poétique de l'imposture dans l'œuvre d'Elise Cowen et dans quelle mesure elle reflète son statut ambivalent parmi les membres de la Beat Generation. Elle demeure certes une figure centrale par sa participation matérielle à l'avant-garde, mais son existence littéraire a été particulièrement occultée par la réception des auteurs majeurs comme Ginsberg ou Kerouac. Cowen semble alors parodier l'éthos d'avant-garde, hantée par un sentiment permanent de non-appartenance et des questionnements sur son identité indéterminée que le doute semble vitaliser. Il est donc fondamental de lire la poésie d'Elise Cowen au prisme de cette expérience de l'imposture et du motif de l'humilité, terme qu'il convient aussi à entendre de manière tout à fait littérale : le sujet lyrique s'abaisse au niveau de la terre jusqu'à devenir un insecte. La territorialité et le bestiaire de Cowen participent pleinement d'une poétique de la mésestime de soi. Son association aux cafards – des êtres rejetés, nuisibles et déviants –, apparaît comme un geste subversif qu'elle relie explicitement à son identité juive et à sa marginalité. Si Cowen se fait insecte, son territoire n'est pourtant pas la terre fertile, mais le carrelage de la cuisine, reflet de sa condition d'étudiante et de travailleuse pauvre cantonnée à un espace domestique, avec toutes les possibilités de subversion que ces éléments impliquent. Enfin, et c'est là l'ultime manifestation de l'imposture, toute la duplicité dans la poésie de Cowen se révèle dans un jeu permanent où l'humilité se double de blasphème par la revendication d'une toute puissance divine, souvent érotique, aux multiples

visages. L'expérience de l'imposture s'ancre dans une mystique du doute qui se nourrit du sacré jusqu'à se l'approprier entièrement; elle contient en germe un devenir poétique d'avant-garde.

### « L'humilité – son côté Nada<sup>9</sup> » : Elise Cowen dans les marges de la Beat Generation

Née en 1933 dans une famille juive de classe moyenne à Washington Heights, Elise Cowen se mit à fréquenter la bohème new-yorkaise en 1951 lors de sa première année à Barnard College par l'intermédiaire de son professeur de philosophie, Donald Cook, qui était un camarade d'Allen Ginsberg à Columbia. C'est également à l'université qu'elle rencontra Joyce Johnson et Leo Skir, les deux principales figures qui ont écrit sur elle et par lesquelles il nous est possible d'appréhender sa biographie. Sa relation avec Ginsberg a commencé en 1953 et constituait surtout pour ce dernier une manière d'expérimenter des relations hétérosexuelles sous les conseils de son analyste qui envisageait de le « guérir » de son homosexualité. La proximité que Cowen entretenait avec Ginsberg est l'un des principaux aspects que l'histoire retient de sa vie alors qu'elle était partie prenante du cercle social des écrivain·e·s Beat<sup>10</sup>. En somme, Cowen mena une vie tout à fait représentative de l'idéal de marginalité revendiqué par la Beat Generation. Entrée en conflit avec sa famille bourgeoise, elle alternait entre un travail alimentaire et des colocations dans des logements précaires. Sa vie fut également ponctuée de nombreux séjours en hôpital psychiatrique, encouragés par ses parents, pour soigner ses états dépressifs et son addiction à la drogue. Bisexuelle, pauvre, habituée aux bars lesbiens, elle était aussi adepte de la spiritualité alternative<sup>11</sup>. En réalité, Cowen n'eut pas une vie si différente de celle des hommes canoniques de la Beat Generation, à l'exception de la vie « sur la route » – credo de Jack Kerouac – qui se heurte nécessairement à sa condition de femme des années

---

<sup>9</sup> Johnson 2021, 91.

<sup>10</sup> Les éléments biographiques relatifs à la vie d'Elise Cowen sont résumés dans l'introduction à l'édition de ses œuvres par Tony Trigilio. On y trouve aussi des allusions dans les mémoires de Joyce Johnson, notamment *Minor Characters*.

<sup>11</sup> Cowen s'est intéressée au bouddhisme à l'image de son ami Allen Ginsberg, qui ira jusqu'à effectuer une sorte de voyage initiatique en Inde qu'il relate dans ses journaux. Cela aurait été particulièrement difficile, voire impossible, à entreprendre pour une femme étatsunienne de l'époque.

cinquante. Joyce Johnson écrit à ce sujet : « Most of us never got the chance to literally go on the road. Our road instead became the strange lives we were leading » (Johnson 1999, 48). L'analyse des conditions d'existence de ces femmes permet de saisir le double poids de deux mesures qui persiste au sein de la Beat Generation : l'appartenance à ce mouvement d'avant-garde, conditionnée entre autres par la capacité à réaliser l'idéal du « cool », ne se joue pas du tout de la même manière pour les femmes et pour les hommes. Jack Kerouac définit le « cool » comme « le laconique sage à barbe [...], avec des filles qui ne disent rien et sont habillées en noir » (Kerouac et Guglielmina 1998, 25). Les femmes ne sont donc incluses dans le mouvement Beat qu'en faisant acte d'une présence discrète – la femme « cool » est celle qui ne dit rien –, et leur absence de représentation au sein de cette avant-garde ne semble pas poser problème aux yeux des auteurs masculins autour desquels s'est constitué le mouvement<sup>12</sup>. Or, si l'on s'intéresse de plus près aux conditions de possibilité de l'avant-garde Beat, il s'avère que les femmes ont en réalité joué un rôle central dans l'avènement et le développement de cette contre-culture. La Beat Generation se définit en effet d'abord sur le plan social avant d'exister sur le plan intellectuel ou artistique et elle doit trouver une possibilité de se réaliser matériellement. D'où le fait que les femmes ayant appartenu à ce mouvement furent largement reléguées à ce rôle domestique qui vise à tisser les liens amicaux qui unissent ces acteurs et à assurer la publication des œuvres dans des revues<sup>13</sup>. Jusqu'à peu, les femmes Beat se retrouvaient doublement marginalisées, à la fois oubliées dans leurs potentialités de création et oubliées pour leur rôle dans l'histoire de l'avant-garde, que ce soit par les écrivains masculins de l'époque ou par la critique littéraire ensuite. Elles sont alors plus valorisées pour leur rôle de grandes absentes au destin tragique que pour la qualité de leurs productions artistiques, comme c'est le cas pour Elise Cowen, dont l'existence a été réduite à sa

---

<sup>12</sup> Joyce Johnson (1999) rappelle qu'en dépit de leur oppression, les figures féminines de la Beat Generation étaient particulièrement enthousiastes à l'idée de faire partie d'un tel cercle social et littéraire. Leurs vies à la marge demeurent des choix conscients et assumés, à savoir le fait de s'extraire du carcan familial et des attentes sociales, de troquer la dépendance envers les parents pour celle du couple qui n'assurait que peu de stabilité, voire des risques physiques comme un avortement clandestin.

<sup>13</sup> L'appartement d'Edie Parker et Joan Vollmer hébergeait les réunions Beat. Diane di Prima et Hettie Jones ont respectivement contribué au travail éditorial des revues *The Floating Bear* et *Yugen* avec Amiri Baraka (LeRoi Jones).

relation pourtant brève avec Allen Ginsberg puis dont le suicide a été mythifié, l'essentialisant comme une figure tragique, une amante intense et incomprise<sup>14</sup>.

Lorsqu'il est question de figures marginalisées de l'avant-garde qui déploient des stratégies de résistance et de lutte pour l'existence dans leur pratique d'écriture, il est nécessaire de réinscrire notre lecture des œuvres dans le contexte de leur création. La norme esthétique et politique des avant-gardes littéraires implique la revendication d'une certaine posture, celle d'un éthos révolutionnaire qui affirme haut et fort sa radicalité dans un geste poétique de renversement du conformisme bourgeois et d'insurrection face aux normes sociales et sexuelles<sup>15</sup>. Or, bien que ces aspects figurent largement dans ses écrits, il apparaît que l'activité d'écriture d'Elise Cowen relevait d'une pratique tout à fait personnelle, voire intime; c'est donc le critère d'une véritable présence dans la Beat Generation, d'une reconnaissance auctoriale, qui lui fait défaut – en témoignent les surnoms « Ellipse » et « Eclipse » que lui attribuait Lucien Carr (Johnson 2021, 180). Comment s'approprier une identité et lui conférer une légitimité, un réel sentiment d'autorité et d'appartenance à l'avant-garde alors que l'on en est précisément exclue? Dans le cas d'une poétesse minorisée comme Elise Cowen, nous pouvons nous demander si son effacement recoupe des questions poétiques, où l'impossibilité de réaliser pleinement l'éthos de l'avant-garde se trouve subvertie littérairement dans un jeu de posture et d'imposture à travers l'écriture.

---

<sup>14</sup> Dans son introduction à l'œuvre de Cowen, Tony Trigilio considère que la Beat Generation la fige dans le topos de la petite amie folle qui entretient une relation asymétrique avec Allen Ginsberg : « the mad girlfriend-typist who flashed briefly into Ginsberg's life, with little or no mention of her work as a poet. » in *Elise Cowen : poems and fragments*, p. xiv.

<sup>15</sup> C'est là l'une des manifestations littéraires de la théorie de l'avant-garde telle qu'elle a été théorisée entre autres par Peter Bürger (1974).

« Les cafards saisissent une vérité que nul·le n'énonce jamais<sup>16</sup> »

Keep out of the light  
Out of the dangerous radiance of  
Bong Eyes  
Respect the cockroach centuries  
And the heavy confection of plunder kitchen<sup>17</sup>  
Elise Cowen, « Keep out of the light »

Les œuvres de Cowen comptent cinq poèmes centrés sur le symbole du cafard. L'on peut y déceler une éventuelle référence kafkaïenne, en particulier à travers les thèmes de l'incompréhension, de l'absurde, de l'enfermement ou des rapports conflictuels de Cowen avec ses parents qui rappellent ceux de Gregor Samsa avec sa famille. Ils renvoient cependant avant tout à la réalité de l'époque : la présence de cafards est un élément trivial du quotidien et des appartements où vivait Cowen – on y trouve des allusions dans les mémoires des autrices Beat, notamment celles de Joyce Johnson. De façon plus générale, Marion Copeland considère que le cafard renvoie à tout un imaginaire relatif aux figures opprimées, ostracisées, forcées de survivre dans l'ombre et dans les marges d'une norme dominante (2003, cité dans Jaime 2017, 7). Ainsi, dans le cas de Cowen et de la Beat Generation, il est possible d'interpréter le recours à la comparaison entomique comme un moyen d'exprimer la marginalité et la solitude avec ironie. Le motif du cafard apparaît bien souvent dans l'espace de la cuisine, dont la connotation genrée place la poésie de Cowen dans la lignée de celle des femmes Beat qui écrivent sur le foyer. Elles portent d'ailleurs un regard particulièrement sarcastique sur celui-ci. Toutefois, si le cafard renvoie de prime abord à la solitude du sujet lyrique et à sa dépréciation, il exprime aussi le point de départ d'une transformation et surtout l'inscription dans un collectif. Ainsi

---

<sup>16</sup> Nous reprenons ici un extrait de *4:48 Psychose* de Sarah Kane dans sa nouvelle traduction par Vanasay Khamphommala, à cause de la coïncidence du motif des cafards chez ces deux autrices de la folie et du psychodrame que sont Kane et Cowen : « une conscience solidifiée habite une salle des fêtes assombrie au plafond d'un esprit dont le sol se dérobe comme dix mille cafards quand perce un rai de lumière quand les pensées s'assemblent en un bref unisson que le corps ne rejette plus quand les cafards saisissent une vérité que nul·le n'énonce jamais » (2023, 11).

<sup>17</sup> Cowen et Trigilio, *Elise Cowen : poems and fragments*. 2014, 55.

les vers mis en exergue peuvent se lire comme l'expression d'une menace vengeresse face à un ordre établi qui serait par exemple celui de l'oppression des femmes, minorisées comme cafards et assignées à la domesticité : « Respect the cockroach centuries/And the heavy confection of plunder kitchen ». Alors que les femmes sont reléguées dans l'espace domestique, la cuisine est vue ironiquement comme le seul lieu où elles peuvent prétendre à l'art, mais uniquement sous l'angle de la « confection » – qui renvoie à l'image d'une femme cuisinière ou couturière qui n'invente pas réellement, mais qui assemble des éléments déjà existants. Que les cafards représentent les femmes Beat marginalisées ou qu'ils soient simplement l'avatar du sujet lyrique, indépendamment de la question du genre, ils évoquent dans tous les cas l'autodépréciation à travers le dégoût qu'ils suscitent chez autrui, mais qui devient ici une source d'inspiration pour l'artiste. Le cafard n'est effectivement pas toujours décrit qu'à travers l'image de l'essaim, d'une pluralité d'insectes qui envahit l'espace et qui serait perçue comme destructrice. Il arrive au contraire qu'il soit solitaire et errant, et que s'établisse dès lors une connivence entre la créature et le sujet lyrique :

A cockroach  
Crept into  
My shoe  
He liked the fragrant dark

A cockroach  
Climbed into  
My shoe  
Away from cold & light  
I crept my hand  
In  
After him

Cockroach

The best I can do for you  
Is compare you to bronze  
And the Jews  
You're not really welcome  
to use my shoe  
For a roadside rest

Obvious  
From the shadow of my hand  
You keep coming back  
across my floor  
For more? –look–  
You've lost an antenna  
I treat you  
seriously affectionately as a child <sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Cowen et Trigilio 2014, 14-15.

Le cafard n'est jamais uniquement considéré comme un nuisible; il représente simplement une entité issue d'un groupe rejeté. La toute fin du poème humanise l'insecte, le comparant à un enfant que le sujet lyrique entreprendrait de protéger dans une sorte de maternité parodique qui participe à nouveau de l'autodépréciation caractéristique de ce cycle de poèmes. En effet, l'identification à cet insecte errant, qui provoque une forme de pitié, relève d'un amour maternel qui renvoie Cowen à sa propre marginalité, le cafard étant la seule créature auquel le sujet lyrique parvient à s'identifier. C'est la perte de son antenne qui déclenche cet élan d'affection, évoquant par là le fait d'être inadapté au sein même d'une communauté déjà marginalisée.

Le poème « When I get... », si l'on en suit la disposition des vers qui rend leur lecture saccadée, consiste en une unique question recelant une certaine angoisse :

When I get  
Real  
Money  
Holy or no  
The cockroaches  
go  
Where?<sup>19</sup>

C'est là l'expression de l'inquiétude fondamentale de Cowen quant à la disparition des cafards, annonciatrice de sa déréliction et preuve de l'attachement qu'elle leur porte. Dans « Must I move to get away from killing you » (Cowen et Trigilio, 56), le sujet lyrique rejoint la communauté marginalisée des cafards. Un changement radical s'opère entre la première partie du poème où le sujet lyrique envisage d'éliminer les nuisibles qui grouillent dans son

---

<sup>19</sup> Cowen et Trigilio 2014, 72.

appartement et les derniers vers où elle envisage de les rejoindre, l'expression « coming in »

impliquant qu'elle pénètre leur espace<sup>20</sup>.

Must I move to get away from killing you  
And carry to Sutton Place in the back of my mind  
back to San Francisco ants

To get away from you?

I know—

I'll starve a hungry cat

And name it Darwin

Angels

If I crawled into your crack in the wall  
Four clumsy appendages, too dumb to talk  
What would you and your dynasty do?  
Tickle me to death with your indifferent feet  
Teach me to be a makeshift cockroach  
Live off my flesh & use the bones for cockroach walls

Cockroaches

Prepare

I'm coming in

---

<sup>20</sup> En effet, même si le vers final peut également donner l'impression que Cowen envisage de mettre sa menace à exécution et d'éliminer les nuisibles, les moyens qu'elle compte mettre en œuvre sont particulièrement absurdes. Ainsi, nous choisissons de lire ce poème dans la continuité des autres poèmes sur les cafards, où ces derniers sont des créatures précieuses qui incarnent le prolongement de son identité, d'où ses efforts pour se lier à eux.

Par l'emploi du terme « Angels » au milieu du poème, Cowen convoque un imaginaire tout autre pour qualifier les insectes, marquant ainsi une rupture qui se poursuit dans la suite du texte. L'avant-dernière strophe évoque l'image répugnante d'une mort physique où le corps en décomposition devient le nouvel habitat des cafards, permettant cependant au sujet lyrique de renaître en esprit en intégrant leur colonie. Qu'il s'agisse des cafards comme essaim qui deviennent alors une famille de substitution ou bien du cafard solitaire pour lequel elle s'éprend d'une presque tendresse, Cowen puise dans cet imaginaire de « l'autre » (Jaime 2017, 2), de la créature qui inspire le dégoût, marginalisée et reléguée hors de l'espace dominant. Se comparer à un cafard relève d'un processus d'auto-dévalorisation, d'un jeu sur sa médiocrité dont elle est persuadée, et d'un éthos où la mésestime de soi l'emporte. Mais cet effacement se voit en réalité subverti dans l'exercice poétique. En effet, Tony Trigilio indique dans les notes sur ce poème que Cowen avait au départ écrit le mot « cockroaches » avant de le remplacer par « Angels » (Cowen et Trigilio 2014, 144). Cafards et anges seraient donc indifférenciés dans le panthéon d'Elise Cowen et le symbole du cafard s'inscrit alors dans une visée dialectique. Bien qu'il renvoie à une image négative du sujet lyrique, le cafard chez Cowen n'est pas un nuisible mais une créature. En somme, la question de sa valeur importe peu; il n'est jamais que synonyme d'exclusion ou d'oubli, il est au contraire une entité des failles, tantôt solitaire tantôt membre d'un collectif puissant. À travers une forme de culte de la négation, d'une poésie qui cultive le manque, Cowen se déshumanise et se diminue radicalement, mais les poèmes qui font la mention de cafards participent aussi à tisser le passage de quelque chose de terrestre à une dimension céleste, que le sujet lyrique finit par s'approprier. La mystique et l'élévation spirituelle sont en effet un aspect central de la poésie d'Elise Cowen, possédant une portée subversive puisqu'elles sont paradoxalement fondées sur le doute et l'abandon total de soi.

« A woman maybe » : de la rose de papier à l'imposture du divin

Le poème « Self » (96) évoque à nouveau le doute permanent qui habite Cowen. Il dépeint une identité fragmentée, caractérisée par sa fragilité, et se clôt sur l'évocation d'une féminité incertaine. L'on y trouve le conduit d'aération à travers lequel Cowen voit la neige tomber et qui résonne comme un leitmotiv obsédant dans d'autres de ses textes (7, 22, 62). Il représente un espace marginal, liminaire, transfiguré en un seuil qui capte des éléments magiques – la neige est toujours source d'un émerveillement presque enfantin chez Cowen. « Self » évoque la précarité du soi incarné par une rose de papier, une identité en déclin à travers l'image de l'emballage du fromage blanc en train de moisir :

Self  
You paper rose  
A few mornings ago  
I saw the secret shaft  
where spring snow fell  
Tonight soggy paper rancid cottage cheese  
sour  
And that imagined tomorrow?  
A woman maybe

La négation et l'oubli de soi offrent alors des possibilités infinies pour se constituer une nouvelle identité poétique : Cowen est « une femme peut-être », mais possiblement bien plus encore. C'est une assignation genrée et une identité sociale qui sont mises en doute dans ce dernier vers; celui-ci peut dès lors être interprété comme une tentative de subversion de l'identité réelle. Il s'agit là d'un processus que Cowen poursuit dans ses poèmes érotiques et mystiques à travers

une sortie du corps qui marque l'entrée dans la spiritualité : de l'absence de soi découle la possibilité de s'extraire du monde, voire de s'en abstraire afin de revêtir n'importe quelle forme.

I wanted a cunt of golden pleasure  
purer than heroin

To honor you in

A heart big enough to take off  
your shoes & stretch out

Love's Anatomy

O that I was a  
cunt of golden pleasure more pure  
than heroin or heaven

To honor you in

Double bed heart like a  
meadow in Yosemite

To take your ease in

Imagination clear & active as sunny tidepools

To serve up good talk with dinner

Soul like your face before you  
were born

To glory you in

breasts, hair, fingers  
my whole city of body

In your arms all night<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Cowen et Trigilio 2014, 89.

Et l'autodépréciation d'être complètement renversée dans ce poème qui affiche une disponibilité érotique totale. Tout le texte se construit sur une gradation qui aboutit à une transfiguration dans la dévotion totale du corps – « to glory you in [...] my whole city of body » – qui donne et reçoit un plaisir physique et spirituel. La logorrhée érotique de Cowen connaît une sorte de résolution dans un ultime moment d'extase et d'élévation vers une toute-puissance mystique. C'est là l'expérience d'une sexualité pleinement assumée qui vise à atteindre une sorte de tout cosmique, à la fois physique et métaphysique. La corporéité est ainsi complètement acceptée puis dépassée car transposée sur le plan de l'esprit, dans un mouvement continu entre matérialité et transcendance. La lumière et le doré saturent l'espace du poème; le texte ne prend plus place dans le « donjon » (12) qui lui sert de chez soi mais s'étend dans un territoire vaste et ouvert puisque le lit double devient une prairie du Yosemite.

Tout est mis en œuvre pour dépasser la réalité corporelle dans l'écriture. Le corps devient une ville entière, il se démultiplie par l'évocation des seins, des cheveux, des doigts. Il reçoit mais reste loin d'être passif; il « honore » et « glorifie » tel un lieu sacré qui prendrait vie. Le stéréotype genré du souper que le sujet lyrique entreprend de servir avec une « bonne conversation » est aussitôt désamorcé par la mention de l'âme et du visage originel bouddhique. De manière générale, les rôles de genre sont renversés dans les textes érotiques d'Elise Cowen<sup>22</sup>. D'ailleurs, il n'est pas du tout certain que ces derniers soient adressés spécifiquement à un homme, étant donné la bisexualité de l'autrice. L'affirmation d'une sexualité totale sert ici la pleine affirmation de l'existence doublée d'un geste révolutionnaire contre les normes sociales et sexuelles.

---

<sup>22</sup> Le don total de soi est bien loin de faire écho à la dévotion féminine socialement exigée dans le couple hétérosexuel. Il est important de voir que Cowen est absolument active dans ce texte, ce qui subvertit la vision traditionnelle de la sexualité et privilégie l'union d'un couple pour renverser le topos problématique du corps de l'homme comme pénétrant, actif, et celui de la femme comme pénétré, passif.

Nombreux sont les textes de Cowen où se joue la mise en scène d'un soi en échec. Dès lors, ses poèmes mystiques introduisent aussitôt un mouvement d'élévation. « I wanted a cunt » marque ainsi le passage de l'imposture à une posture de bravoure, dans une sorte de courage de l'obscène. En effet, l'éthos que se construit Cowen dans ce texte est celui d'une créature, voire d'une divinité érotique – ouvertement provocante par la mention de l'héroïne – rejoignant aussitôt l'injonction à la transgression typique des avant-gardes littéraires. La simple possibilité de pouvoir dire le désir d'une façon crue relève déjà d'un acte transgressif en soi, surtout au vu de la censure qui s'exerçait sur les femmes Beat<sup>23</sup>.

Au-delà de l'identification avec les cafards, le texte de Cowen fait écho à toute l'ambition démiurgique qu'elle déploie dans sa poésie. Comme dans nombre de ses poèmes érotiques, elle pratique le blasphème par l'imposture du divin, prenant ainsi la place d'une déesse de l'amour qui manifeste une puissance sacrée. « Easy to love » (52) semble le démontrer également :

Easy to Love

the POETS

Their

SPLENDOUR

Falling all over the pages

Extorting atomic rainbows

Easy to Love

The Poets

---

<sup>23</sup> Lenore Kandel a par exemple été censurée pour son *Love Book* qui fut interdit à la vente entre 1967 et 1971, cf. « Quatre poèmes pour un scandale », dans Annalisa Marí Pegrum, Sébastien Gavignet et Bruno Doucey, *Beat attitude : femmes poètes de la Beat Generation* (Paris: Editions Bruno Doucey, 2020), p. 12-13.

SPLENDOUR

Falling all over the pages

into

My lap

Le poème se lit comme une louange, un cri qui confine au délire et surtout un élan d'amour qui se résout dans une image intime et chaleureuse. Il est l'expression d'un mouvement d'élévation, voire d'extase, une transe qui s'achève sur les genoux de Cowen. La chute n'est pas vraiment une retombée brutale de cette exaltation puisque le sujet lyrique finit par accueillir en elle toute la splendeur dont il est question. L'introduction tardive de la première personne nous invite à nous demander si Cowen s'inscrit ou non dans ce collectif de poètes, auquel cas il s'agirait de l'un des rares textes où elle se considère vraiment comme tel. D'une part, on a l'impression qu'elle éprouve un sentiment d'appartenance à cette communauté, s'en faisant également la figure de proue – le poème participe alors au renversement de son éthos d'imposteur·e –, d'autre part le texte donne l'impression que Cowen tiendrait un livre sur ses genoux et qu'il serait donc l'exaltation d'une expérience de lecture, impliquant qu'elle ne se considère pas comme poétesse. « Easy to love » porte ainsi un discours métalittéraire sur son rapport à la création ou à la lecture, dans lequel Cowen cherche à incarner cette pluralité de poètes ou à être en mesure de les recevoir en elle, aussi bien en tant qu'écrivain·e que lectrice.

Ce poème montre toute la duplicité de l'éthos de Cowen, de la négation du soi à sa totale affirmation. Il est possible d'y voir en effet une manière de subvertir sa position subalterne en se présentant comme l'ultime poétesse étant donné qu'elle se montre résolument active et se

donne l'éthos d'un démiurge. Mais l'on peut aussi envisager « Easy to love » comme l'expression d'un sentiment de non-appartenance, reléguant l'expérience poétique dans l'intime comme le connote « lap » dans le vers final – Cowen n'appartiendrait pas à la communauté des poètes qu'elle exalte mais en serait simplement la lectrice et l'adoratrice. Il n'est pas nécessaire de trancher : l'éthos de Cowen repose précisément sur cette ambivalence. Son caractère démiurgique apparaît toutefois de manière bien plus explicite dans le poème « O sweet lavender petal crocus » (18-20). La fin du poème est une adresse, voire une provocation à Dieu, au sujet duquel elle écrit « Your lap is empty » – un vers particulièrement intéressant à mettre en regard du vers final de « Easy to love ». Ce renversement se poursuit lorsque Cowen prend véritablement la place de Dieu : « Believe in me/Created in your image– ». S'ensuit une série d'expressions qui font d'elle un sujet totalement actif et métamorphe – « Money changer/Luck changer/Token changer » – jusqu'à aboutir sur le vers final « Oh let there be, let there be Love » où Cowen se donne comme une figure de création et d'amour.

En conclusion, il conviendra de rappeler le double sens du latin *sacer* qui donna « sacré » et « exécré ». Elise Cowen se joue de ce dualisme entre ce qui est sacré et maudit, se faisant cafard et ange à la fois. Elle est considérée comme une ombre de la Beat Generation, dont le suicide a hanté ses camarades. La voix poétique qu'elle se crée recèle le paradoxe d'une affirmation totale de soi doublé de son absolue négation, et ce à travers un discours et une posture changeant·es, où le symbole du cafard participe de l'ambiguïté de son statut d'écrivaine – un statut qu'elle n'assume jamais pleinement. Ainsi ses poèmes, en déjouant l'horizon d'attente, relèvent pleinement d'une écriture d'avant-garde qui se donne cependant dans un éthos clairement en rupture avec celui des figures masculines. Qu'il s'agisse du recours à la métaphore de l'insecte dans ses écrits ou de l'auto-censure dans son engagement artistique, Cowen déploie sa

subjectivité dans une poésie souvent hésitante qui joue autour du questionnement et du doute sur l'identité dans une ironie parodique de la posture beatnik. L'autodépréciation serait alors la conséquence d'une silenciation première dans l'avant-garde qui vise à reléguer les figures marginalisées dans un espace autre, duquel il est difficile de s'extraire lorsque l'on tient compte des contraintes matérielles et artistiques qui tendent à enfermer ces artistes dans une position subalterne. Les jeux de posture dans la poésie d'Elise Cowen sont multiples. Dans ses écrits érotiques, elle ose la subversion de la culture viriliste du milieu littéraire au sein duquel elle évolue en creux. Elle se donne un rôle actif, où la démonstration entièrement assumée de son désir reflète la pleine possession de sa subjectivité en tant que femme-artiste. L'expérience de l'imposture dans la poésie d'Elise Cowen réside dans sa capacité à revêtir de multiples visages. Son écriture est celle du passage, de la transition, qui aboutit toujours à quelque chose de sacré, y compris à travers ce qui répugne. La trivialité du quotidien et la matérialité sont subverties dans une mystique; ainsi tout prend place dans l'espace mental de l'écrivaine qui peut se créer une identité neuve. Elle se façonne l'éthos d'une poétesse des interstices, un personnage des failles, tantôt divin, tantôt animal ou monstrueux. Son panthéon englobe les créatures célestes et terrestres, y compris les plus exécrées. La poésie de Cowen est alors une poésie de l'amour sacré dont elle se fait l'incarnation. En relocalisant ainsi sa poésie dans le sacré pour mieux subvertir les injonctions sociales et culturelles, Cowen écrit dans un geste de rébellion qui ne se veut toutefois jamais entièrement revendiqué, en ce que l'éthos du doute et de l'échec – de l'imposture en somme – exprimé par l'humour et l'autodérision, parcourt l'intégralité de son œuvre.

## Bibliographie

Beletto, Steven. 2020. « The Women Who Said Something ». Dans *The Beats A Literary History*, Cambridge University Press, 315-44. <https://doi.org/10.1017/9781316817179.016>.

Breines, Wini. 2001. *Young, White, and Miserable: Growing up Female in the Fifties*. Chicago: University of Chicago Press.

Cowen, Elise, et Tony Trigilio. 2014. *Elise Cowen: Poems and Fragments*. Ahsahta Press.

Ginsberg, Allen. 1996. *Indian journals: March 1962 - May 1963*. N. Y.: Grove press.

Hui kai. 2014. *La passe sans porte*. Édité par Catherine Despeux. Paris: Points.

Jaime, Anthony Andrew. 2017. « “Cockroach Centuries”: The Cockroach Image as the Conduit for the Marginalized Beat Woman and Artist in Elise Cowen’s Cockroach Poetry ». California State University, Long Beach ProQuest Dissertations & Theses. 10260790.

Johnson, Joyce, 1999. « Beat Queens : Women in Flux ». Dans *The Rolling Stone book and the beats: the beat generation and American culture*. Sous la direction de Holly George-Warren, 40-49. New York: Hyperion.

Johnson, Joyce, et Brice Matthieussent. 2021. *Personnages secondaires*. Paris: Cambourakis.

Johnson, Ronna, et Nancy McCampbell Grace. 2002. *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Kane, Sarah, 2023. *4:48 Psychose*. Traduit par Vanasay Khamphommala. Montreuil: L'Arche.

Kerouac, Jack, et Pierre Guglielmina. 1998. *Sur Les Origines d'une Generation: Suivi de, Le Dernier Mot*. Paris: Gallimard.

Knight, Brenda. 1996. *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*. Berkeley: Conari Press.

Kremer, Nathalie. 2017. « Petite phénoménologie de l'imposture ». Fabula - Atelier de théorie littéraire : [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Imposture\\_et\\_fiction](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Imposture_et_fiction)

Marí Pegrum, Annalisa, Sébastien Gavignet, et Bruno Doucey. 2020. *Beat attitude: femmes poètes de la Beat Generation*. Édité par Annalisa Marí Pegrum et Sébastien Gavignet. Paris, France: Editions Bruno Doucey.

Marler, Regina. 2004. *Queer Beats: How the Beats Turned America on to Sex*. Berkeley: Cleis Press.

Peabody, Richard. 1997. *A Different Beat: Writings by Women of the Beat Generation*. London: Serpent's Tail.

Rosenthal, Irving. 1967. *Sheeper: "The Poet! the Crooked! the Extra-Fingered!"*. N.Y.: Grove Press.